

O riso cômico e o nexo geral entre arte e vida¹

Izilda Johanson

Professora do Departamento de Filosofia da UNIFESP.

Há uma célebre definição – que, com o tempo e, é bem verdade, seguindo num sentido contrário ao dos próprios preceitos que lhe deram origem, acabou se tornando também uma fórmula – que colocou *O riso*, de Henri Bergson, entre as obras de referência relacionadas ao estudo do cômico, da comédia, da comicidade em geral. Essa definição resume a ideia de que no fundo da comicidade existe e existirá sempre algo de “mecânico aplacado sobre o vivente”.

A tese fundamental é essa, a de que para que uma obra provoque o riso de seus leitores ou espectadores, seu autor precisa lançar mão de certa engenhosidade por meio da qual apareça esse conceito, ou talvez melhor, essa imagem de algo mecânico aplacado, sobreposto ao que é vivo, ao vivente. Ou seja, a vida, tomada no sentido de um impulso ininterrupto de transformações e mudanças, sendo obliterada, de algum modo e por alguns momentos ou por alguma situação, por algo que marca justamente o seu oposto, a saber, a imobilidade, a rigidez, aquilo que não pode, que não consegue ir adiante, que estancou em algum momento o seu processo de continuidade, que não sai de um mesmo ponto, que não muda. Neste sentido, podemos definir *mecânico* por oposição ao *natural*, ao ser e estar vivo; e a vida como impulso de criação: um desenrolar ininterrupto de formas e movimento que não cessa nunca, nem nunca pode retroceder, já que o impulso de vida é a própria ação do tempo.

Mas para não cedermos ao risco de acabarmos imobilizados, nós também, pela rigidez de uma fórmula consagrada – de fato, um dos pontos de referência para o estudo da

¹ Esta é uma versão ligeiramente remodelada da apresentação feita por ocasião da Jornada de Estética do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, em 22 de agosto de 2012.

comicidade em Bergson, no entanto, de modo algum um meio de enquadrar pura e simplesmente fenômenos e a comicidade de um modo geral —, gostaria de poder deixar o pensamento viver e avançar tanto quanto a oportunidade permite no sentido da exploração dos pressupostos que fundamentam esse estudo bergsoniano sobre o riso e que não apenas dão sustentação à compreensão do *que é* e do *por que é* cômico, como também revelam a ligação profunda desse estudo com todo o corpo conceitual da filosofia bergsoniana. Procedendo desse modo, espero poder trazer à luz a discussão que o estudo do fenômeno do riso e do risível propõe sobre o lugar que a obra cômica ocupa em meio à arte e em meio à vida, ou, mais precisamente, o "nexo geral" que, a partir dela, vemos se constituir entre a arte e a vida.

I. Pressupostos do riso

A resposta à pergunta "*o que nos faz rir?*", para que seja precisa e atinja plenamente o seu propósito de explicar os mecanismos de produção do cômico, deve vir precedida de outra, que nos esclareça *por que, afinal, rimos?* Essas duas perguntas nos remetem, de pronto, aos pressupostos do riso.

De quê, afinal, rimos? Rimos, responde Bergson, antes de tudo, daquilo que diz respeito ou que está circunscrito ao âmbito antropológico. Não há comicidade fora do que é propriamente humano. "Uma paisagem pode ser bela, graciosa, insignificante ou feia, diz Bergson, mas nunca será risível". O mesmo se pode dizer em relação aos animais e tudo o mais na natureza. E, para além da constatação de que o homem é um "animal que sabe rir", afirma-se, pois, que o homem é o único animal que faz rir. O que significa dizer que o que há de propriamente animalesco no animal (ou no homem) não provoca por si mesmo o riso (pode provocar uma infinidade de emoções e sensações, tais como alegria, medo, indiferença, nojo, etc., mas não o riso), apenas quando é projetado no animal algo de humano é que ele se torna alvo ou objeto do riso.

Essa primeira constatação nos encaminha para o segundo pressuposto do riso, a saber: a insensibilidade daquele que ri. O que torna o riso possível? A insensibilidade. Onde há emoção não pode haver riso. Ou melhor, só pode haver riso enquanto não houver emoção. O que não significa que não possamos nos emocionar com alguma coisa que tenha inspirado o riso, ou que o vá inspirar no futuro, mas que, no momento em que se ri, não se pode ter nenhum tipo de empatia com o sujeito ou com o acontecido. Para produzir um efeito pleno, diz Bergson, a comicidade exige, enfim, algo como uma anestesia momentânea do coração. A indiferença, portanto, é o meio natural do riso. O equivale dizer que *o riso se dirige à inteligência pura*, e está ligado, como veremos a seguir, a um

tipo de atenção (à vida) que, nos seres humanos, depende da inteligência. Esta é sua principal condição subjetiva. É a atitude dessa inteligência pura, isto é, isolada da emoção ou da comoção, colocada em obra na nossa percepção imediata e na nossa imaginação, assim como no raciocínio, que permite tratar a individualidade viva de uma pessoa como se fosse algo inorgânico, ou de apreender nela o funcionamento de uma engrenagem mecânica.

O terceiro pressuposto é o de que o riso é sempre coletivo: mesmo quando apenas um indivíduo ri, é sempre o riso de um grupo que se manifesta, é a sociedade inteira que ri junto com ele, ou por meio dele. Para que se apreenda o efeito risível, "a inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências". Mais ainda, deve haver uma espécie de cumplicidade (senão real ao menos imaginária, e tácita) na maneira de pensar e raciocinar, pois "o riso precisa de eco". Essa repercussão, por certo, não se estende ao infinito, contudo, ainda que caminhe no interior de um círculo tão grande quanto se queira, nem por isso o círculo deixa de ser fechado. Neste sentido, pode-se dizer que não só o riso e o risível estão sempre circunscritos a um grupo, como *só fazem sentido porque há o grupo*. No primeiro caso, não é preciso ir muito longe para alcançar a plausibilidade, visto o quanto é comum reconhecermos que algo pode ser risível para um grupo de um lugar e num tempo específico e não ter a menor graça em outro lugar, noutro tempo, numa língua diferente, em relação a pessoas com visões e hábitos diferentes. A segunda afirmação é que nos parece demandar uma atenção especial. É comum a compreensão de que rimos de modo quase que gratuito, por puro prazer. E esse é o ponto que nos interessa ressaltar aqui. O que o estudo bergsoniano sobre o riso mostra é que é exatamente o contrário disto, ou seja, que o riso está ligado a algo que *interessa à vida*, em sua forma social de organização, particularmente. Em outras palavras, rimos, antes de tudo, porque isso nos é de certo modo vantajoso do ponto de vista da sobrevivência da vida social, e na vida social, diz respeito, antes de tudo, a nossa inserção numa práxis organizada que favoreça a nossa permanência na vida. Dessa perspectiva, rimos não por puro prazer, ainda que rir seja um prazer, ou melhor, justamente porque é um prazer: um tipo de prazer que nos liga ao que nos é útil. Nesse sentido, poderíamos dizer que rimos, na verdade, porque é preciso.

Não é o mesmo caso para as demais artes, tal como Bergson as considera, inscritas no âmbito da *estética pura*. Contrariamente ao que preconiza a arte cômica, em relação a essas demais artes, pressupõe-se, em primeiro lugar, que haja simpatia e comoção, pois o que a arte revela, e o que há para ser revelado pela arte é justamente esse movimento do espírito não mais enrijecido ou mecanizado, mas, antes e acima de tudo criador. Em segundo lugar, que haja justamente flexibilidade do espírito, para se deixar moldar pelas formas e pelo ritmo das obras em processo de criação. E, por fim, que haja um *desinteresse*

pela vida, precisamente, no que diz respeito a essa relação pragmática estabelecida entre o ser vivo e o mundo em que ele vive, ou seja, ao que nessa relação configura-se sobretudo como necessidade. Neste sentido, o interesse do artista, enquanto artista, se volta para o que na vida é contingência pura, ou seja, pura liberdade criadora.

Para compreender o risível, tanto no que ele tem de mais próprio e característico como também as suas decorrências (a produção do cômico, especialmente), é preciso que o coloquemos em seu meio natural, que é a sociedade, nos diz Bergson, é preciso *determinar a sua função*, que é uma *função social*. E é a *função social do riso* que está no centro desse cruzamento, dessa ligação vislumbrada entre arte e vida. O estudo do riso provocado pela produção cômica – o riso estético, como vimos dizendo – encontra-se, nesse sentido, em lugar privilegiado no que diz respeito à compreensão do vital (do impulso criador de vida, em nós e para além de cada um de nós também), assim como relativamente à compreensão da natureza da arte, produção humana de tipo muito particular e especial. O cômico, a comédia e a comicidade em geral se expõem de modo exemplar no cruzamento dessas duas tendências irreduzíveis, ou dois sentidos da vida, que se manifestam em meio à própria vida, e que a filosofia bergsoniana explicita ao longo de toda a sua obra, a saber: o sentido fechado e o sentido aberto, ou, o que é o mesmo, o da necessidade e o da liberdade, o da repetição e o da invenção, o da vida biológica e o da metafísica, o da inteligência e o da intuição, o da servidão e o da liberdade. O estudo do fenômeno da comicidade e de seus meios de produção nos colocam de pronto, assim entendemos, nesse solo fértil em que se cruzam uma filosofia da arte e uma filosofia da vida.

Retomemos, pois, a questão da *distração* para compreender melhor um dos pontos de que trata essa distinção entre uma arte pertencente ao âmbito da estética pura, e essa outra, ligada a uma função social.

II. A distração como fonte primária do riso (uma arte fechada?)

Estão no cerne da produção cômica a ideia e, sobretudo, a imagem, de automatismo e de distração. De um abandonar-se à inércia da vida, e também a incapacidade de percebê-la, ou melhor, de se perceber nela. Essa automatização remete a certa rigidez, à falta de flexibilidade, ou mesmo descaso com o que se apresenta. Bergson dá exemplos dessa primeira forma de mecanização: o da pessoa que corre na rua, tropeça em algum obstáculo e cai; o da pessoa sistemática que procede em seu escritório do mesmo jeito mesmo quando tudo está trocado (o tinteiro tem lama, a cadeira está quebrada, etc.) – descrever as cenas.

O que temos em questão aqui? As ações cotidianas repetidas transformaram-se num hábito. O hábito imprimiu um impulso. No entanto, a situação demanda que esse impulso seja contido, que se atente para o que há de diferente, o que não acontece: a pessoa continuou em linha reta, maquinalmente: "O que há de risível num caso e noutro, diz Bergson, é certa rigidez mecânica, quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade de uma pessoa".

Então perguntamos: seria de se esperar? Quem espera isso? A vida espera isso. Mais ainda: a vida exige isso de nós! Nós esperamos isso de nós mesmos na medida em que somos seres vivos que se dispõem a permanecer vivos. Nesse sentido é que dizemos que se trata de uma distração em relação à atenção que se deve à vida. E distração porque, em casos como esses, não se percebe que se está vivo.

Falamos de obstáculos externos, interpostos voluntária ou acidentalmente, de situações que demandam do indivíduo uma atenção vigilante, uma percepção ativa, pronta para traçar o quadro mais fiel possível da situação, a fim de tornar possível a ação e a intervenção que melhor convém à situação. Há, contudo, outros modos de estar distraído. Há a distração que pode não se dar mais em relação ao mundo material, externo, mais interiormente, em relação ao próprio indivíduo. Trata-se, pois, de uma rigidez mecânica denunciada não mais pela cena armada, pelos objetos dispostos no caminho ou pela malícia de um espírito enganador, mas extraída indivíduo. A comicidade residirá desta vez na própria pessoa: "a própria pessoa é que lhe fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião". Uma pessoa distraída também, talvez até mais do que a primeira, mas cuja distração dirá respeito a uma inabilidade ou inaptidão própria da inteligência e dos sentidos em relação à própria subjetividade, ou a determinados aspectos da vida subjetiva, que, assim como o impulso de vida geral, segue como o tempo — e com o tempo — também interiormente, sem cessar. Podemos falar, neste caso, de uma espécie de assincronia do indivíduo em relação à vida: a vida seguindo num tempo, o tempo da mudança, da criação, e o distraído num tempo imobilizado, estático, repetitivo.

Bergson afirma: o distraído é o personagem por excelência dos autores cômicos. E o efeito cômico é ainda maior, segundo nosso autor, quando podemos acompanhar a gênese da distração. Ou seja, "mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conhecemos e cuja história podemos reconstruir". Tomemos o exemplo de Dom Quixote. No romance vemos todo o processo de "distração" de Dom Quixote para com a vida se formar: a dedicação dele pela leitura de romances de cavalaria, o fascínio pelos heróis dessas histórias e a sua gradual aderência a esse mundo distante daquele em que ele vivia concretamente. Vemos, pois, o seu gradual desligamento desse mundo. Neste caso, já não serão mais os obstáculos colocados à frente do personagem que irão derrubá-lo, mas, antes e acima de tudo, a sua própria disposição

interior é que se torna o grande obstáculo a derrubá-lo e a fazê-lo tropeçar, em suma, o fato dele não ter suas ideias e ações reguladas pelo que vive e se deixa viver, mas, ao contrário, regula o vivo e o temporal pela rigidez, pelo fixo, imóvel, imutável! Ele não vê, pois, o que se passa e o que acontece fora, porque não vê nem percebe o que se passa dentro dele mesmo: é um distraído de si mesmo, que deixa suas ideias regularem a sua percepção de si, ao invés de ver e observar a si mesmo e, a partir disso, compor e manejar suas ideias. Para Bergson, Dom Quixote encarna o espírito cômico mais profundo: o espírito quimérico! A falta profunda de ligação com a vida no que ela tem, pois, de mais vivo.

Há ainda a possibilidade de transposição do mecanicismo de formas e ações para a rigidez de caráter. E aqui entramos mais propriamente no âmbito sociológico da reflexão sobre a comicidade. A ideia fixa está para o espírito assim como os vícios estão para o caráter: "Mau pendor da natureza ou contratura da vontade, diz Bergson, o vício muitas vezes se assemelha a uma irregularidade, uma curvatura (*courbure*), da alma". Na sequência desses dois primeiros modos de distração temos, assim, a terceira forma do cômico e da distração: na primeira, o obstáculo se encontra no mundo físico e é exterior; na segunda, ele é interno, interior à vida subjetiva, e diz respeito ao mundo psicológico; e o terceiro, finalmente, o obstáculo está no próprio comportamento, e está ligado à esfera social, pois moral. Depois do *corpo vivo* (tropeço na rua) e da inadequada inserção da memória nos esquemas corporais da percepção e das ações presentes (caso Dom Quixote), chegamos a uma terceira forma de distração, aquela que vai afetar o caráter ou a vontade (forma moral). Falamos agora do vício cômico, caracterizado, fundamentalmente como aquele que nos é trazido de fora, como uma moldura pronta na qual nos inserimos.

É inegável a existência de vícios nos quais, como diz Bergson, a alma se instala profundamente, com tudo que ela traz em si de pujança fecundante. Mas esses não são vícios cômicos, são os vícios trágicos: "o vício que nos tornará cômicos é, ao contrário, aquele que nos é trazido de fora como uma moldura pronta na qual nos inserimos". De sorte que o que caracteriza a comicidade de um caráter é antes a sua rigidez do que a qualidade dos seus vícios. O caráter cômico remete sempre a um caráter geral, nunca o de uma pessoa em particular, de uma personalidade. É que o vício cômico, diz Bergson, pode unir-se às pessoas tanto quanto se queira, no entanto, nunca deixará de conservar existência independente e simples. É ainda, e portanto, um automatismo, um automatismo muito próximo da distração: revela, pois, certa incapacidade ou impossibilidade de perceber a própria rigidez: "Uma personagem cômica, diz Bergson (p. 12), é geralmente cômica na exata medida que se ignora. O cômico é inconsciente. Como se usasse o anel de Giges ao contrário: torna-se invisível para si mesmo ao tornar-se visível para os outros";

uma espécie de isolamento, na corrente psicológica, de si mesmo, isolamento de um sentimento ou de um traço característico que, por desligar-se do todo, acaba ganhando vida própria, à parte do resto da personalidade.

Seguindo por essa via, podemos afirmar, portanto, que a comicidade de um caráter não está propriamente no fato dele ser defeituoso. É possível rir, diz Bergson - e isso é difícil confessar - inclusive das qualidades e não apenas dos defeitos de outrem. O exemplo mais emblemático disso talvez esteja na sinceridade de Alceste, do Misanthropo, de Molière. Há quem alegue que a comicidade poderia estar não na qualidade propriamente dita, que é a honestidade de Alceste, mas na forma que essa honestidade assume. Ora, ressalta Bergson, mas seria então justamente nesse *senão*, na forma que essa virtude se manifesta nesse personagem que tornaria, justamente, a honestidade de Alceste cômica. Contudo, é preciso sublinhar, dizer isto não é o mesmo que concordar com o entendimento de que a comicidade estaria no fato de transformar, por meio de artifícios e ardis, a virtude em algo ridículo, a fim de atender ao gosto do público, para quem tal virtude seria muito difícil de alcançar (caso da crítica de Rousseau à Molière). Vejamos mais de perto o que nosso filósofo diz a respeito da comicidade de Alceste: (p. 103): "A verdade é que a personagem cômica pode, a rigor, andar em dia com a moral estrita. Falta-lhe apenas andar em dia com a sociedade". No caso de Alceste: "o caráter de Alceste é de uma honestidade perfeita. Mas ele é insociável e, por isso mesmo cômico".

É a rigidez que parece suspeita à sociedade! O ridículo da personagem concentra-se, enfim, nessa rigidez (que, no caso do misantropo, põe em cena uma honestidade, não um vício), proveniente de um comportamento típico de *isolamento*. Ora, ao isolar-se, o indivíduo perde, justamente, as referências necessárias à sua orientação para a vida em grupo! A maleabilidade e a atenção que a vida em sociedade exige dependem em grande parte do contato que esse indivíduo tem com ela (com a sociedade). Que referências serão essas? São os costumes, as ideias, os modos de viver de cada grupo, em cada tempo e lugar. É assim que se explica ainda porque a comicidade é tão frequentemente relativa aos costumes, às ideias, ou, "para darmos nomes às coisas, como diz Bergson, aos preconceitos" (p. 104). Grosso modo, o "estar por fora" é que torna alguém sujeito ao ridículo. E, aqui, "estar por fora" não significa ter nem vício, nem virtude propriamente, mas mostra o caminho para tornar seja o vício, seja a virtude, ridículos.

Contudo, de modo geral, são os defeitos e não as virtudes que costumam fazer rir, completa nosso filósofo: "desde que sejam em razão da sua insociabilidade, não de sua imoralidade". Neste sentido, *Tartufo* seria um personagem trágico, se não fosse tão automaticamente artificial, tão materialmente sincero em seus gestos prontos e modos padronizados. Um caráter cômico é aquele que perfaz um tipo. A rigidez de caráter permite que ele se solidifique numa forma pronta, que pode ser repetida indefinidamente, como

se fora um moldura que se coloca sobre a própria personalidade, possui traços e características fixas – aconteça o que acontecer, a forma será a mesma. Por esta razão é passível de ser imitável: ora, (p. 24) "começamos a ser imitáveis no exato momento em que deixamos de ser nós mesmos", quando nos generalizamos, quando, enfim, nos tornamos uma coisa de nós mesmos.

A comédia seria, assim, a única arte que visa o geral. As demais, artes pertencentes ao que aqui chamamos de estética pura, ao contrário, visam particular, o individual. E, por isso também, remetem à distração, mas então num sentido muito diverso, oposto mesmo ao que vimos até aqui. E sobre isto que gostaria de falar brevemente, antes de concluir esta minha fala.

III. A distração como fonte primária para a criação artística (arte aberta)

Há um sentido para a ideia de distração, em Bergson, que já não leva aos processos de repetição, de mecanização, de automatismo e, conseqüentemente, ao riso, mas, ao contrário, liga-se profundamente aos processos de criação, de invenção, de produção, enfim, de obras originais, obras de artes.

A vida, o impulso de vida, como se disse, exige de nós, primeiramente, certa atenção ao lado prático da existência – o princípio do *primum vivere*. Assim sendo, a primeira e principal relação que se estabelece entre nós e um objeto percebido é pautada pelo pragmatismo da vida. No que diz respeito ao artista, produtor e criador de arte, é um pouco diferente. Na ótica bergsoniana, o artista, neste sentido, é um *distraído*, ou seja, alguém em quem as exigências que nos ligam exclusivamente ao que é necessário atuam, em certo sentido e em certo grau, com menos ou muito pouco vigor. O que Bergson nos mostra ao longo de sua obra é que a percepção de fato, tal como a vida exige, visa menos às coisas mesmas do que o que nelas pode mais nos interessar. "A *individualidade* das coisas e dos seres nos escapa sempre que não nos é materialmente útil percebê-las. E, mesmo quando a notamos (como quando distinguimos um homem de outro homem), não é a individualidade o que nosso olho capta, ou seja, certa harmonia totalmente original de formas e de cores, mas apenas um ou dois traços que facilitarão o reconhecimento prático"². E assim como a percepção, a inteligência visa também primeiramente à ação, é órgão de ação cuja função primordial é a de nos dar condições

² Bergson, *O riso*, op. cit., p.114.

de tomar decisões de ordem prática, medir, quantificar, prever a fim de ponderar e decidir com o máximo de precisão possível sobre o que fazer, para onde ir ou não ir, de que se aproximar ou se afastar, o que repelir, e assim por diante. Segundo a filosofia bergsoniana, percepção e inteligência atuam conjuntamente, antes e acima de tudo, no âmbito do necessário, ou seja, em benefício da manutenção da vida humana sobre a face da Terra.

Contudo, a natureza não se manifesta sempre da mesma maneira e os homens não são idênticos entre si em todos os sentidos, de vez em quando, declara Bergson, "por um acidente feliz, surgem homens nos quais os sentidos ou a consciência são menos aderentes à vida. A natureza se esqueceu de ligar a faculdade de perceber deles à faculdade de agir. Quando olham para uma coisa, a veem por ela e não por eles. Simplesmente não percebem em função de agir; eles percebem por perceber, por nada, por prazer. Conforme o desprendimento se dê nesse ou naquele sentido, ou consciência, eles são pintores, escultores, músicos ou poetas"³. Essa distração do artista se dá, portanto, em relação à tendência natural do ser humano de atenção à vida. Pode-se dizer, contudo, que, diferente do distraído cômico, que não atenta justamente para essa necessidade instaurada pelo pragmatismo vital e, desse modo, falha em relação às exigências da vida, a distração que se instaura no âmbito da estética pura é criadora, pois se é desatenção em relação à consciência prática e sempre orientada para a ação, é também, por outro lado, atenção ao que pode estar para além da utilidade, da necessidade e do proveitoso, ou seja, é contato com o que a coisa ou aspecto do mundo é, independentemente do uso e do proveito que se possa fazer dele.

O olhar desse distraído, portanto, é aquele de quem vê o objeto desinteressadamente, que o vê não em função do proveito que se pode tirar dele, mas o vê a partir dele mesmo. Esse foi o trabalho da natureza: nos artista, ela desligou, desvinculou o conhecimento real do interesse pela vida. O que significa, em termos mais precisos, que, os *obstáculos* para uma percepção mais alargada, mais próxima da temporalidade pura e criadora, são mais facilmente transponíveis, por isso são também mais desimpedidos os caminhos que levam à criação do novo, do inesperado. O artista não nos pode por diretamente em contato com o fluxo de realidade que corre por debaixo desse véu de convenções e representações tecido pelas nossas necessidades primárias de atenção à vida, as quais são, em sua maioria, necessidades sociais. Contudo, ele pode, de algum modo, colocar-nos um pouco mais próximos do real (ou tanto menos distantes). A arte nos leva, pois, a uma percepção estética das coisas e do mundo, seu valor está nessa sua capacidade de

³ "Perception du Changement", in *Oeuvres*, op. cit., p. 1373.

sugerir o movimento latente que se encontra por debaixo dos símbolos estáticos que a compõem, apesar deles. Neste sentido, pode-se dizer que ela não apenas não nos destaca ou distancia da vida (como acontece em relação à distração originária da comicidade), como, a bem dizer, ela nos revela a natureza.

Esta é, ao menos, a compreensão de uma arte no seu sentido plenamente aberto. Experiência ligada ao sentido criador e, portanto, libertário da vida. Oposto é o sentido da arte ligada a uma necessidade e uma exigência prática da vida. Sobre isso falaremos agora uma última palavra a título de conclusão.

IV. A função social da arte, ou o nexó geral entre arte e vida

Tensão e elasticidade é o que a vida exige de cada um de nós: "uma atenção constante e vigilante, a discernir os contornos da situação presente e certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptarmo-nos a ela"⁴; e certa capacidade não só de perceber o apelo exato da situação presente, como de ter ainda maleabilidade de espírito suficiente para criar, a partir da percepção das exigências presentes do momento, as soluções mais adequadas e mais precisas em termos de ação e comportamento. "Tensão e elasticidade são, enfim, duas forças complementares entre si que a vida põe em jogo"⁵. Mas as quais nem sempre estão presentes. Elas podem faltar, por exemplo, no corpo: e então, diz Bergson, temos as patologias, as deformidades, os acidentes, as doenças. Ou podem faltar no espírito: teremos então os mais variados graus incapacidade ou impossibilidade para lidar com situações internas e externas, chegando mesmo às mais as variadas formas de loucura. Podem também faltar no caráter: teremos, pois, as inaptações profundas à vida social, os vícios e tudo o mais que pode prejudicar a vida das pessoas em particular e a da sociedade em geral. Pois bem, nada disso é cômico, claro. Muito ao contrário, tudo isso diz respeito ao que Bergson chama de "lado sério da vida". Mas, à parte isso, esse lado sério e às vezes trágico, podemos viver juntamente com as demais pessoas e não estar atento o tempo todo, nem ser flexível o suficiente em relação à vida. Neste caso, então, a sociedade precisará intervir.

"Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida, ou que se isola, que

⁴ Bergson, *O riso*, op. cit., p. 13.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 13.

tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade, enfim”⁶. Se, por um lado, essas suspeitas, ou excentricidades, não provocam danos graves (tal como os vícios e todas as manifestações mais profundamente contrárias à vida e, por isso não são passíveis também de providências ou repressões severas), por outro lado, elas tampouco podem ser ignoradas, desprezadas. E é aí que o riso entra, como uma espécie de *gesto social* que, como tal, visa a uma *punição*: por meio da qual a sociedade rebate aquilo que ela considera levemente ameaçador: um *sintoma*, um sintoma que é no máximo um gesto, e que não chega a um prejuízo efetivo. O riso, propõe nosso filósofo, “deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza, enfim, tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social”⁷. Por isso é possível afirmar que o riso e o risível não pertencem à alçada da estética pura. Melhor dizendo, pertencem ao âmbito estético e as obras que deles resultam são arte, demandam esforço de criação e invenção, na medida em que transpõem o humano para o terreno do espetáculo, da obra enquanto produção criadora, sobretudo nas suas formas mais elevadas e elaboradas (para Bergson, no caso, estas seriam atingidas na comédia de caráter); contudo, na medida em que tem uma função social – que remete ao lado pragmática da vida – a obra cômica é também resultado de uma força que atua no sentido da necessidade. Eis o norte da exposição sobre as formas de produção da comicidade, em Bergson: “o mecânico aplacado sobre o vivente”. “A rigidez é a comicidade, e o riso seu castigo”⁸. Este é o *leitmotiv*, que acompanhará as explicações, e que está presente nesse entendimento de que o riso é essa espécie de advertência, de reprimenda, de corretivo da sociedade, aplicado quando se percebe que algo nela não está como se espera que esteja, ou seja, para que a vida siga se desenvolvendo – mudando – o mais plenamente possível.

Esse caráter funcional da obra de arte, que se revela nos mais diversos graus de elaboração e de aprofundamento da obra cômica, põe, no nosso entender, a investigação sobre o fenômeno da comicidade em lugar privilegiado em relação à investigação filosófica. E longe de reforçar o discurso que visa rebaixar as artes cômicas ao âmbito de uma arte menor, entendemos, ao contrário, que, na medida em elas não se situam nem

⁶ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 15.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 15.

no âmbito da arte pura, nem também no da práxis pura, encontram-se, pois, em lugar privilegiado em relação à busca de compreensão e de aprofundamento tanto ao que diz respeito à natureza da arte quanto ao que se refere ao vital, à vida, seus processos, seu ritmo, seus impulsos. Nesse encontro de uma filosofia da arte com uma filosofia da vida se situa o estudo do riso e da comicidade, a partir do qual torna-se tanto mais esclarecedor, no nosso entender, isto que aqui vimos chamando, desde o início, de nexos gerais entre arte e vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, H., *Oeuvres*, Paris, PUF, 1959.

_____. *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, tradução de Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 2007.